

О.В. Зырянов

СИТУАЦИЯ ЛЮБВИ К МЕРТВОЙ ВОЗЛЮБЛЕННОЙ В РУССКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Интимная лирика, или так называемая «поэзия сердца», – вполне закономерная часть русской поэтической традиции, хотя и явление более позднего (по сравнению с европейской литературой) исторического времени. По сути, первой попыткой обращения к опыту западной куртуазной поэзии в России следует признать осуществленный в 1730 г. В.К. Тредиаковским и дополненный заключительным разделом «Стихи на разные случаи» перевод галантного романа Поля Тальмана «Езда в остров любви». Именно с той поры, и особенно заметно в период увлечения романтизмом, интимная проблематика становится одной из ведущих в лирике русских поэтов.

Характерное признание на этот счет находим в письме Н.Г. Чернышевского к Н.А. Некрасову от 5 ноября 1856 г.: «Но я сам по опыту знаю, что убеждения не составляют еще всего в жизни, – потребности сердца существуют, и в жизни сердца истинное горе или истинная радость для каждого из нас. <...> Скажу даже, что лично для меня личные мои дела имеют более значения, нежели все мировые вопросы, – не от мировых вопросов люди топятяся, стреляются, делаютя пьяницами, – я испытал это и знаю, что поэзия сердца имеет такие <же> права, как и поэзия мысли, – лично для меня первая привлекательнее последней, и потому, например, лично на меня Ваши пьесы без тенденции производят сильнее впечатление, нежели пьесы с тенденцией»¹. В качестве аргумента критик приведет целый ряд некрасовских «пьес без тенденции»: «Когда из мрака заблуждения...», «Давно отвергнутый тобою...», «Я посетил твоё кладбище...», «Ах ты, страсть роковая, бесплодная...». Этот ряд лирических стихотворений (заметим, далеко не шедевров) следовало бы, конечно, дополнить многочисленными образцами интимной лирики предшественников и современников Некрасова (а в идеале – и его последователей), но задача такого рода – составление антологии русской поэзии сердца – сама по себе, в силу обширности замысла, кажется трудно выполнимой. Наша задача выглядит куда более скромной.

Обратим внимание на то, что среди перечисленных Чернышевским лирических пьес Некрасова особо выделяется одна («Я посетил твоё кладбище...»), которая задает ситуацию любви к мертвой возлюбленной². Как можно предположить с самого начала, данная ситуация широко представлена в интимной лирике всех стран и народов, но, что в высшей степени показательно, именно в русской поэзии сердца ею вписана одна из самых проникновенных и впечатляющих страниц, так что обозначенный факт национальной специфики требует комплексного философско-эстетического осмысления.

Может считаться даже символическим, что русская лирика нового времени открывается циклом элегий, разрабатывающих ситуацию любви к мертвой возлюбленной. Речь идет о двух элегиях В.К. Тредиаковского, которые были специально сочинены в качестве образцовых, т. е. призванных свидетельствовать о природе русского стиха – «нашего эксаметра», а потому приложены к теоретическому трактату «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих знаний» (1735). «В первой (элегии. – О.З.), – как прокомментирует сам поэт, – плачет ... вымышленный

¹ Цит. по: Некрасов Н.А. Стихотворения 1856 г. М., 1987. С. 290–291.

² Термин «ситуация» (в отличие, например, от традиционного понятия «тема») включает в себе именно сюжетнообразующие возможности: «Ситуация – отдельное, относительно завершенное положение «сцена» в картине сюжета» (Грехнев В.А. Словесный образ и литературное произведение. Ниж. Новгород, 1998. С. 159). В перспективе нашего исследования особенно важно, что ситуация заявляет некую модель текста, обнаруживая при этом сам механизм текстопорождения.

супруг о том, что разлучился с любезною своею супругою, также мечтательною Илидарою и что уж ее не уповает видеть за дальностью»³. Во второй элегии плач о разлуке сменяется поистине надгробным плачем: «вымышленный супруг ... неутешно крушится о том, что уведомился он подлинно о смерти своей Илидары, а однако любить ее и по смерти перестать не может»⁴. В приведенном прозаическом автокомментарии по сути уже намечены основные контуры интересующей нас ситуации любви к мертвой возлюбленной: факт смерти (или известие о ней) становится для лирического автора предметом поэтической рефлексии, центральным сюжетным пунктом проникновенного лирико-драматического монолога; но на место непреложной объективной реальности выдвигается утопическая идея — мечта о вечной любви после смерти или надежда на реальную земную встречу с умершей возлюбленной. Понятно, что конкретный текст элегии Тредиаковского не реализует весь семантический потенциал описанной ситуации, точно так же как сама зафиксированная ситуация является лишь отвлеченной моделью, лишь механизмом структурного порождения текста — не более того.

Заметим, что рассматриваемую ситуацию нельзя понимать упрощенно, в плане вульгарного биографизма — она не исключает и поэтического вымысла, как, например, в случае с элегией Тредиаковского. Правда, в большинстве своих примеров являя конкретно-биографическую реальность и подтверждая на деле достоверность испытываемой лирической эмоции, отмеченная ситуация все равно остается лишь обобщенной моделью, раскрывающейся всякий раз с различной степенью социально-психологической характеристики, получающей в каждом отдельном случае свое неповторимо-индивидуальное выражение. Таким образом, ситуация любви к мертвой возлюбленной должна быть рассмотрена в качестве «кодирующей системы»⁵, претворяющей факты реальной биографии поэта (реже — картины его воображения) в особую эстетическую реальность лирического переживания.

В плане интересующей нас темы особенно важно подчеркнуть, что ситуация любви к мертвой возлюбленной стимулирует конфликтно-драматическое развитие любовной проблематики. Любовь (как это явствует из литературных и жизненных примеров) — уже по природе своей постоянный источник внутренних конфликтов и драматических коллизий. Но истина эта становится особенно очевидной, когда речь заходит о трагической любви, заканчивающейся как правило смертью одного из возлюбленных. Именно драматизация становится ведущей структурно-семантической моделью освоения ситуации трагической любви.

Это доказывает и элегия Тредиаковского «Кто толь бедному подаст помощи мне руку?», в которой драматизация осуществляется в разведении двух планов: с одной стороны, сердечной страсти, а с другой — отстраняющего разума, что подчеркнуто рефреном, проходящим через весь текст элегии:

О, изволь от страсти к ней ныне мя избавить!
Ту из сердца вынять всю, в мыслях же оставить!⁶

Элегический жанр вообще предполагает выход за рамки конкретного созерцания и сиюминутного переживания: «непосредственность восприятия и высказывания снимается здесь рефлексией с ее опосредствованием и многосторонним взглядом, подводящим все отдельное в созерцании и сердечных переживаниях под всеобщие точки зрения»⁷. В элегии классицизма единственной инстанцией, спасающей от нестерпимого огня сердечных чувств, оказывается разум — с его позиции и пытается выступить лирический субъект в элегии Тредиаковского. Не случайно в описании элегического автора умершая

³ Тредиаковский В. К. Избр. произведения. М.; Л., 1963. С. 395–396.

⁴ Там же. С. 396.

⁵ Ср.: «В основе сюжета в лирике, в конечном счете, лежат определенные жизненные ситуации. <...> Давно уже было, однако, отмечено, что между жизненными ситуациями и "лирическими ситуациями" поэтического текста располагается определенная кодирующая система, которая определяет то, как те или иные явления из мира реальности преломляются в конструкции текста» (Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 89).

⁶ Тредиаковский В. К. Избр. произведения. С. 400. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в тексте.

⁷ См.: Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 3. М., 1971. С. 526.

возлюбленная Илидара является полным воплощением «разума, данного с небеси». Портрет героини, растянувшийся почти на 40 строчек, становится прямым доказательством «рассудка памяти печальной», разума, что «зрел весьма и тверд, мыслями же высокий». Но именно этой памяти — элегической рефлексии «с ее опосредствованием и многосторонним взглядом» — в семантической структуре стихотворения противостоит «память сердца», или «непосредственность созерцания и высказывания», расположенная уже не в «далевой» зоне памяти, а в точке болезненно-живого контакта с трагически непоправимым фактом смерти возлюбленной.

Что крушиться мне о той, где надежды нету?
Как велишь ты мне любить мертву, без ответу?
И молчу я, и горю, и стражду невольно,
А не может никогда сердце быть довольно:
Илидара ввек хладна ныне пребывает!
Нагла жара моего та не ощущает!

<...>

О жар! язва! о и страсть! страсть толь нестерпима!
Наглость о моей любви толь неутолима!
Больше не могу терпеть; ах! весь пропадаю.
Небо! в жизни я пока чуть жив пребываю.
Лучше вовсе умереть, нежели страдати
И, не умирая все, только обмирати.

Удивительная сила и смелость образов найдена поэтом для выражения сердечной страсти. Можно даже сказать, что его элегия о том, что мешает осуществиться классически спокойному ходу элегической медитации. Приведенный пассаж — по существу, первый в русской литературе образец интимной лирики. И это несмотря на то, что в основу его положен не реальный биографический опыт, а только процесс творческого воображения.

Другой пример из поэзии XVIII в. — стихотворение Г.Р. Державина «На смерть Екатерины Яковлевны, 1794 году июля 15 дня приключившуюся» — непосредственный отклик поэта на смерть жены. Текст данного стихотворения мало известен, хотя в высшей степени оригинален и не имеет себе равных во всей русской интимной лирике — до В.А. Жуковского и А.С. Пушкина. Поэтому приводим его в полном объеме:

Уж не ласточка сладкогласная,
Домовитая со застрехи,
Ах! моя милая, прекрасная
Прочь отлетела — с ней утечи.
Не сияние луны бледное
Светит из облака в страшной тьме,
Ах! лежит ее тело мертвое,
Как ангел светлый во крепком сне.
Роют псы землю, вокруг завывают,
Воеет и ветер, воеет и дом;
Мою милую не пробуждают;
Сердце мое сокрушает гром!
О ты, ласточка сизокрылая!
Ты возвратишься в дом мой весной;
Но ты, моя супруга милая,
Не увидишься век уж со мной.
Уж нет моего друга верного,
Уж нет моей доброй жены,
Уж нет товарища бесценного,
Ах, все они с ней погребены.
Все опустело! Как жизнь мне снести?
Зельная меня съела тоска.
Сердце, души половина, прости,
Скрыла тебя гробова доска⁸.

⁸ Державин Г.Р. Сочинения. Л., 1987. С. 259—260. Далее в тексте цитируется это издание с указанием страниц.

Приведенное стихотворение решительно отступает от традиции классической элегии (литературного жанра, передающегося на русской почве, как правило, эквивалентом гекзаметра – alexandrinским стихом), обнаруживая демонстративную ориентацию на образцы народного глеча, на что указывают и образно-синтаксическая структура, и ярко выраженная тоническая тенденция стиха, и обилие дактилических окончаний. Рассматриваемая лирическая пьеса интертекстуально связана со стихотворением «Ласточка» (1792; 1794), но точнее будет сказать, что «Ласточка» – это тот контрастный фон, который призван у Державина оттенить трагический смысл ситуации любви к умершей возлюбленной. Основная тема «Ласточки» – вечный круговорот в природе, природный цикл, не знающий смерти, признающий только вечное возвращение:

Во мраке лежишь бездыханна, –
Но только лишь придет весна
И роза вздохнет лишь румяна,
Встанешь ты от смертного сна;
Встанешь, откроешь зеницы
И новый луч жизни ты пьешь;
Сизы расправя косицы,
Ты новое солнце поешь (133)

Образ сизокрылой ласточки (домовитой вестницы весны) фигурирует и в стихотворении «На смерть Екатерины Яковлевны...», выступая природным «двойником» образа умершей жены-хозяйки, но там он получает полемически-заостренное выражение, будучи контрастно противопоставлен непреложным законам смерти. Трагически-безнадежное состояние лирического субъекта подчеркнуто у Державина и ритмикой стиха: силлаботоническому размеру «Ласточки» (трехсложному с переменной анакрусой) поэт предпочитает силлабический стих (несмотря на проявленную в нем тоническую тенденцию) — до конца не урегулированные в акцентном отношении десяти- и девятисложники (единственное исключение составляет восьмисложная строка «Уж нет моей доброй жены»). Особо выразительную функцию в стихе выполняют рифмы: дактилические ассонансы с ориентацией на народную поэзию (*бледное – мертвое, верного – бесценного*), неточная мужская рифма (*тьме – сне*), а также сплошные мужские клаузулы в последней строфе, выступающие своеобразным знаком драматического каданса⁹.

Перекликается со стихотворением Державина и лирическая пьеса В.А. Жуковского на смерть М.А. Протасовой (в замужестве Мойер) – «9 марта 1823 года». Особенно значима точная датировка, вынесенная в заглавие стихотворения, – число и месяц последнего свидания поэта с героиней его драматического любовного романа, скончавшейся от родов 18 марта того же года. Название стихотворения очень долгое время связывали с датой получения Жуковским известия о смерти возлюбленной и потому заменили на «19 марта 1823». Между тем в стихотворении идет речь именно о последнем свидании, состоявшемся в Дерпте 9 марта, на что указывают и начальные строки стихотворения «Ты предо мною/Стояла тихо...». Приведем полный текст этого романа с параллельным расположением двух строф:

Ты предо мною
Стояла тихо.
Твой взор унылый
Был полон чувства.
Он мне напомнил
О милом прошлом...
Он был последний
На здешнем свете.

Ты удалилась,
Как тихий ангел;
Твоя могила,
Как рай, спокойна!
Там все земные
Воспоминанья,
Там все святые
О небе мысли.

Звезды небес.
Тихая ночь!..¹⁰

⁹ Попутно отметим выход образной системы 3-й строфы у Державина (*завывающие псы и воющий ветер* — по контрасту с *беспробудным сном смерти*) в контекст стихотворения А. Григорьева «Вечер душен, ветер воет...» (из цикла «Борьба»).

¹⁰ Жуковский В.А. Сочинения: В 3 т. Т. 1. М., 1980. С. 298–299.

Поразительно то, что сама музыкальность лирической композиции достигается по-этом в рамках незарифмованного стиха. Но отсутствие рифм компенсируется полным параллелизмом первых двух стрóf. Образно-семантическая структура стихотворения подчиняется принципу поистине зеркальной симметрии: каждое двестишье первой стрóфы находит себе образно-семантический эквивалент в соответствующем двестишии второй стрóфы. Общая логика зеркально-симметричного расположения стрóf такова: воспоминанию о последней встрече противопоставлена картина смерти героини; при этом строго соблюдаются семантические «центры» соответствующих двестиший (ср.: *стояла тихо — удалилась, как тихий ангел; твой взор — твоя могила; милое прошлое — земные воспоминанья; здешний свет — небо*). Из четко проведенной системы образно-ритмического параллелизма выпадает лирический каданс (начало третьей стрóфы, которая так и осталась незавершенной). В общей композиции стихотворения заключительные два стиха выполняют функцию ритмического курсива: двустопному ямбу с женскими клаузулами противопоставлен двустопный дактиль с катаlecticескими окончаниями и, соответственно, с мужскими рифмами, выполняющими функцию лирического каданса. Не лишним будет также отметить, что дактилический размер последних стихов отчасти уже был подготовлен ритмической тенденцией предшествующих стихов, особенно таких, как «Ты предо мною», «Он мне напомнил», «Он был последний», «Ты удалилась». Практически все последнее четверостишие второй стрóфы (за исключением финального стиха) подчиняется инерции дактилического ритма: «Там все земные / Воспоминанья, / Там все святые / О небе мысли». Образно-ритмический параллелизм (служащий достижению тождества или эквивалентности) и прием контраста — вот те художественно-выразительные возможности конструктивного принципа стиха, которыми в совершенстве владеет Жуковский в рассматриваемом стихотворении. Интересно также заметить, что выпадающие из общей ритмической картины заключительные два стиха в семантическом отношении выделяются своей принципиальной неатропоцентричностью (центр тяжести смещается из мира человеческих чувств и переживаний в мир природный и космический): телесно-физическое *ты* первой стрóфы постепенно сменяется образом *тихого ангела*, что уже напрямую открывает в финале стихотворения выход к картине космической гармонии, к достижению пафоса религиозного самоотречения, «высоты изживания скорби» (Б. Зайцев)¹¹.

В целом ряде исследований по лирике А.С. Пушкина уже давно выделяется цикл стихотворений, связанный с поистине «навязчивым» для поэта образом «мертвой возлюбленной». Из наиболее репрезентативных текстов на эту тему следует назвать в хронологическом порядке следующие: «Придет ужасный час... твои небесны очи...» (1823), «Под небом голубым страны своей родной...» (1826), оставленное в черновике продолжение элегии «Воспоминание» («Я вижу в праздности, в неистовых пирах...», 1829), а также известный под именем «прощального» цикл стихотворений, написанных Болдинской осенью 1830 г.: «Для берегов отчизны дальней...», «Прощание» и «Заклинание». Исследователи биографии и творчества Пушкина чаще всего связывают указанный лирический цикл с реальной ситуацией — смертью возлюбленной поэта Амалии Ризнич. Но, как отмечает автор последней по времени и обобщающей статьи, посвященной образу «мертвой возлюбленной» у Пушкина, «во-первых, ряд стихотворений, о которых идет речь, написан до ее (А. Ризнич. — О.З.) смерти; во-вторых, она умерла, когда чувство Пушкина к ней уже угасло... Но самое главное, в этих пушкинских стихотворениях

¹¹ В плане интертекстуальных сближений (прежде всего в области образно-ритмической структуры) отметим связь стихотворения Жуковского с лирической пьесой Я.П. Полонского «Последний вздох» (1864) — трагическим откликом на смерть его молодой жены.

звучит вовсе не тоска по живой женщине, ныне умершей, а именно любовь к мертвой, ощущение мертвой как живой. <...> Образ мертвой возлюбленной включается в общий мотив увядания, болезненности, ущерба»¹².

В самом общем виде философское значение пушкинской трактовки смерти показал Б.А. Фохт, сведя его к следующему заключению: «Не о переходе от жизни к смерти идет, поэтому, речь у Пушкина, всякий раз как он поднимает *речь о смерти*, но о некоем, как бы сказать, бессмертном умирании, которое именно потому и не есть собственно СМЕРТЬ, но, напротив, неискоренимая и неиссякаемая, неугасимая жизнь, всегда в то же время являющаяся и каким-то смело на то идущим, почти сладостным умиранием, готовностью к смерти, как бы *смерть, но только для новой жизни*. Предшественник в этом отношении Достоевского, Пушкин всегда мыслил и изображал жизнь и смерть в их тесном, неразрывном единстве, так что *жизнь метафизически была для него не в меньшей мере проблемой, даже тайной, чем смерть*. Но и смерть зато чем-то не менее светлым и в своем значении жизненно ощутимым, чем сама жизнь»¹³. Показательно, что данный вывод философ подкреплял целым рядом пушкинских стихотворений, в том числе и «Для берегов отчизны дальней...».

Несомненно также, что в самом пристрастии Пушкина к образу «мертвой возлюбленной» проявляется характерная черта его индивидуальной поэтической мифологии. Но нас прежде всего интересует реализация в лирике поэта известной текстопорождающей модели – ситуации любви к мертвой возлюбленной. Можно сказать, что Пушкин и в этом вопросе являет своего рода эталон – наиболее полное и яркое воплощение семантического потенциала указанной сюжетно-драматической ситуации.

Первый подход к теме – необработанный фрагмент «Придет ужасный час... твои небесны очи...» (1823), в котором «намечается возможность победы любви над смертью»¹⁴. Возрождение мифа об Орфее и Эвридике отмечает в пушкинском тексте С.А. Кибальник, но он же высказывает мысль о «скептическом развитии романтического мотива преодоления смерти “силою мечтанья” героя», что, по мнению исследователя, находит объяснение в контексте ближайшей по времени создания элегии «Надеждой сладостной младенчески дыша...»¹⁵. Разрешить данный вопрос поможет только обращение к самому пушкинскому тексту.

Придет ужасный час... твои небесны очи
Покроются, мой друг, туманом вечной ночи,
Молчанье вечное твои сомкнет уста,
Ты навсегда сойдешь в те мрачные места,
Где прадедов твоих починут мощи холодны.
Но я, дотеле твой поклонник безотрадный,
В обитель скорбную сойду я за тобой
И сяду близ тебя, печальный и немой,
У милых ног твоих – себе их на колена
Сложу – и буду ждать печально... но чего?
Что силою мечтанья моего

16

¹² Муравьева О.С. Образ «мертвой возлюбленной» в творчестве Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 24. Л., 1991. С. 21. Первым о некрофильской теме у Пушкина заговорил Д. Благой, в частности отмечая, что «вся болдинская любовная лирика разворачивается под знаком умирания, смерти», а ведущим в ней становится «мотив влюбленности поэта в ущерб, в увядание, в “вяную красоту”» (Благой Д.Д. Социология творчества Пушкина: Этюды. 2-е изд., доп. М., 1931. С. 203, 208).

¹³ Фохт Б. Философское значение поэзии Пушкина // Вопросы философии. 1997. № 12. С. 135.

¹⁴ Городецкий Б.П. Лирика Пушкина. М.; Л., 1962. С. 272.

¹⁵ См.: Кибальник С.А. Смерть у Пушкина как поэтическая и религиозная тема // Христианство и русская литература. СПб., 1994. С. 159.

¹⁶ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1977–1979. Т. 2. С. 153. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы.

Во-первых, из приведенного текста должно быть ясно, что сама ситуация любви к умершей возлюбленной предстает как плод воображения героя, говоря точнее, как воображаемая картина его «ревнивой мечты» (не случайно автор-герой еще при жизни возлюбленной оценивается как ее «поклонник безотрадный»). Ассоциации с античным мифом об Орфее и Эвридике поддерживаются семантикой смерти как нисхождения в Аид («обитель скорбную») и идеей сохранения у человека в посмертии некоего подобия телесной формы (что, естественно, кардинально расходится с христианскими представлениями о смерти). Во-вторых, концовка стихотворения, пронизанная вопросительной интонацией, ставит под сомнение саму картину поэтического воображения. И скепсис лирического автора в данном случае «связан с невозможностью сохранить в загробной жизни земные чувства»¹⁷. Данную идею проясняют оставшиеся в черновике зачеркнутыми, но очень характерные строчки: «Лампада бледная твой холодный труп осветит. / Мой взор ... движенья не заметит», «Не поразит судьбы коварная измена. / Коснусь я холодных ног – себе их на колена...» (2, 347).

Таким образом, воображаемая победа любви над смертью обнаруживает свою несостоятельность, оборачиваясь к тому же кошмарной подменой загробного мира формами земного существования. Конечно, Пушкин не мог этого не сознавать. В это же самое время (начало 20-х гг.) идея смерти и бессмертия становится предметом его интенсивных раздумий: «Ты, сердцу непонятный мрак, / Приют отчаянья слепого, / Ничтожество!...»; «Конечно, дух бессмертен мой!»; «Ничтожество меня за гробом ожидает... / Как, ничего! Ни мысль, ни первая любовь! / Мне страшно!...» (2, 103, 142).

В сравнении с уже рассмотренным «Придет ужасный час...» противоположный полюс трактовки темы любви и смерти заявляет песня Мери из трагедии 1830 г. «Пир во время чумы»: исполненная от лица умершей возлюбленной Эдмонда – самоотверженной Джени, эта песня утверждает христианскую идею полной победы любви над смертью. Но примечательно, что подобное «ролевое» решение темы подкрепляется у Пушкина в 1830 г. и субъективно-лирическим обоснованием – циклом так называемых *прощальных* элегий. Однако между рассмотренным стихотворением 1823 г. и болдинским «прощальным» циклом пролегают еще два знаменательных текста – «Под небом голубым страны своей родной...» (1826) и оставшееся в черновой рукописи продолжение элегии «Воспоминание» (1828).

Показательно, что, в отличие от лирического фрагмента 1823 г. с его скептическим отношением к возможности воплощения всей полноты чувств в загробном мире, в стихотворении михайловского периода Пушкин уже осваивает ситуацию принципиального двоемирия и сфере земного существования противопоставляет мир теней (ср.: «Она томилась, увядала... / Увяла наконец, и, верно, *надо мной* / Младая *тень* уже *летала*», 2, 297). Правда, картина двоемирия пока еще не обнаруживает возможности трансцендирующего начала — в силу каких-то непредвиденных жизненных обстоятельств, спонтанных проявлений самой человеческой души¹⁸.

При этом, однако, нельзя не заметить, что разрабатываемый в пушкинской элегии мотив равнодушного восприятия известия о смерти возлюбленной, мотивирующий в ситуации двоемирия отсутствие трансцендирующего начала, кардинально расходится с эмоциональным звучанием и интонационным строем стихотворения, которые поддерживают совершенно иную мысль, — быть может, еще полностью не раскрывающую, но уже потенциально содержащую идею трансцендирования: равнодушие героя, отсутствие

¹⁷ Кибальник С.А. Смерть у Пушкина... С. 159.

¹⁸ Психологически достоверным объяснением «равнодушия» лирического героя в указанной элегии может считаться следующий факт: накануне получения известия о смерти Амалии Ризнич (биографического прототипа «бедной, легковерной тени») Пушкин узнает о казни декабристов. Подробнее об этом см.: Вересаев В.В. К психологии пушкинского творчества // Вересаев В.В. Загадочный Пушкин. М., 1996. С. 181–198.

в его сердце необходимого накала чувств воспринимается и оценивается однозначно как парадокс, странное противоречие, аномалия душевной жизни¹⁹.

Свой позитивный смысл, или творчески продуктивный характер, ситуация двоемрия обнаруживает у Пушкина в продолжении знаменитой элегии 1828 г. «Воспоминание» («Я вижу в праздности, в неистовых пирах...»). Приведем последние два четверостишия этой оставшейся в рукописи лирической композиции:

И нет отрады мне — и тихо предо мной
Встают два призрака молодые,
Две тени милые, — два данные судьбой
Мне ангела во дни былые;
Но оба с крыльями и с пламенным мечом.
И стерегут... и мстят мне оба.
И оба говорят мне мертвым языком
О тайнах счастья и гроба (3, 417).

Идея трансцендирования в приведенном отрывке получает достойное претворение, на что указывают пророчествуемые двумя ангелами «тайны счастья и гроба». Заметим только, что сама ситуация ночного бдения, «стихов, сочиненных во время бессонницы» ставит лирического субъекта в некоторую фатальную зависимость от воспоминаний и пророчеств, обрекая его, скорее, на пассивное положение, лишая его внутренней активности. Только полнота человеческих чувств, составляющая важнейший признак поэтической личности, предстает, по Пушкину, необходимым залогом чаемого бессмертия. В произведениях болдинского периода особенно отчетливо выразится эта излюбленная мысль поэта о вечной, непреходящей силе человеческого чувства, о победе любви над смертью.

В стихотворении «Прощание» («В последний раз твой образ милый...») поэт находит очень точную формулу, передающую основную коллизию его «прощальной» лирики: «Будить мечту сердечной силой...» (3, 177)²⁰. В лирической пьесе «Заклинание» уже напрямую будет осуществлена попытка лирически-дерзновенным актом, силой поэтической мечты воскресить «возлюбленную тень», вызвать к жизни ее милый образ. Задача поэта — объективному факту смерти (отрефлектированному сознанием) противопоставить ирреальный план земной встречи с мертвой возлюбленной (диктуемый силой сердечной страсти). Решение трагической ситуации любви, заявленное Пушкиным, как видим, принципиально противоположно тому, что мы наблюдали в элегии Тредиаковского. Спасительному авторитету разума, единственно признаваемому в эстетике классицизма, его охранительной функции Пушкин предпочитает креативные возможности человеческих чувств, силу сердечной памяти, преодолевающей непреложные законы объективного бытия.

Подобную структурно-семантическую модель (правда, на материале тютчевской лирики) отмечал Ю.М. Лотман. Рассматривая стихотворение Тютчева «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.», посвященное памяти умершей возлюбленной поэта — Е.А. Денисьевой, исследователь обратил внимание на странно-парадоксальное развитие лирического сюжета, в котором «вневременной и внепространственной встрече» предьявлен «безнадежный ультиматум: встреча должна произойти на земле». «Так, — по словам Ю.М. Лотмана, — строится модель необходимости невозможного (курсив наш. — О.З.), составляющая смысловую основу конструкции текста»²¹. С нашей точки зрения, истоки

¹⁹ Эта внутренняя драматическая коллизия становится особенно ощутима при сравнении пушкинской элегии с «Признанием» Е.А. Боратынского — медитативной элегией, еще всецело подчиненной нормативным принципам рассудка и на этой основе пытающейся достичь гармонизации внутреннего мира личности.

²⁰ Хотя стихотворение «Прощание» посвящено Е.К. Воронцовой, живой женщине, оно задает эмоционально-эстетическую модель всего «прощального» цикла (ср. также: «Уж ты для своего поэта / Могильным сумраком одета, / И для тебя твой друг угас». 3, 177).

²¹ Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. С. 182.

проявленной у Тютчева «модели необходимости невозможного» уводят к пушкинскому «прощальному» циклу. Представляется далеко не случайным, что сквозь реальную конкретно-психологическую «материю» сюжета в пушкинском «Заклинании» просвечивают контуры мифологической ситуации – точно так же, как мифологический «подтекст» дает о себе знать в стихах Тютчева, написанных на смерть Денисьевой: «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.» и «Опять стою я над Невой...» (1868). Особо примечательно, что используемые Пушкиным приемы балладного драматизма и элементы архаического жанра заклинания осложняются (так же, как и у Тютчева) уже не балладным, а более современным *драматическим* миропониманием, свойственным жанровой природе новеллы.

Структурно-семантическая «модель необходимости невозможного» согласуется со смысловой диалектикой новеллистического жанра. Показательно, что универсальному характеру элегизма, его генерализующему началу в «Заклинании», и особенно «Для берегов отчизны дальней...», Пушкин предпочитает переживание остродраматической ситуации, освоение неповторимо индивидуального лирического «события», выявление непредвиденного стечения обстоятельств, реальных жизненных противоречий. Но сюжетный драматизм осложняется конфликтностью на уровне сознания лирического субъекта: новеллистический принцип испытания героя²² выливается в настоятельную попытку преодоления жизненных противоречий, в страстное желание пусть и ирреального выхода за пределы ситуативности как таковой. Этому как раз и способствует семантическая модель «необходимости невозможного», поддерживаемая креативной силой поэтической мечты, стимулируемая напором сердечной страсти. Именно благодаря ей «проламываются плоскости, и в плоскости обнаруживается глубина. Где над нами низко нависало, там появляется негаданная высота»²³. В самой динамике лирического движения, лишний раз подчеркивающей динамизм самого бытия, проявляется присущая именно новелле установка на «эффект новизны»²⁴.

Следует отметить еще один принципиальный момент. Обращение Пушкина (особенно в «Заклинании») к наследию европейского романтизма, в том числе к поэтической модели «ночного мира» Жуковского (что отмечено и блестяще проинтерпретировано, например, В.А. Грехневым²⁵), не отменяет свободы его художнического и национального самоопределения: свидетельством тому выступают и «невольная ирония» поэта (ср.: «О, если правда...»), и прием «остранения», вносящий «в пронизанный фаталистической резинькой мир имитируемой традиции» («Приди, как дальная звезда, / Как легкий звук иль дуновение, / Иль как ужасное виденье...») глубоко личное ощущение «земной горячей страсти и земной жестокой боли»²⁶. В этом, с нашей точки зрения, проявляется особенность национальной трактовки ситуации любви к мертвой возлюбленной, которая отличает сознание русского лирического поэта.

Как показано в одном из современных исследований, пушкинское «Заклинание» – сжатая по форме и полемическая по смыслу версия состоящего из семи строф стихотворения Б. Корнуолла с идентичным названием – «An Invocation»²⁷. Близко передавая со-

²² См.: Скобелев В.П. Поэтика рассказа. Воронеж, 1982. С. 54.

²³ См.: Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 131.

²⁴ См.: Там же. С. 131–132.

²⁵ См.: Грехнев В.А. Пушкинское «Заклинание» и проблемы элегической традиции // Филол. науки. 1972. № 1. С. 14–23.

²⁶ Там же. С. 16–18.

²⁷ См.: Кружков Г. «Английская деревенька» Пушкина // Дружба народов. 1999. № 6. С. 179–212. Стихотворение Корнуолла в семантическом плане разбивается на три фрагмента. «В первом (строфы 1–3), собственно, заключается призыв прийти, заклинание мертвой. Во втором (строфы 4–5) автор проявляет пылкий интерес к тайнам загробного мира, предполагая свести их от призываемой тени, – в том числе, возможно, и тайну собственной судьбы. Наконец, в третьем отрывке (строфы 6–7) возлюбленная превращается в звезду: поэт выражает уверенность, что она воцарилась на небе и отныне будет вечно озарять его земную дорогу своей неземной улыбкой» (там же. С. 206).

держание первой строфы и в общих чертах воспроизводя мотивы второй и третьей строф английского оригинала, русский национальный поэт кардинально меняет лирические мотивы заключительных строф Корнуолла (с четвертой по седьмую). Приведем обобщающий вывод исследователя: «Во-первых, он (Пушкин. – О.З.) не желает ничего узнавать про тайны гроба, во-вторых, он не согласен, чтоб возлюбленная ему улыбалась издалека, как звезда с неба. Его любовь в своем страстном излиянии отрицает саму разницу между *здесь* и *там*. <...> Пушкина не занимают потусторонние вопросы, он хочет видеть и осязать свою возлюбленную немедленно, сейчас»²⁸. Таким образом, именно «модель необходимости невозможного» становится единственно адекватной замыслу лирического поэта.

Если продолжить разговор о трактовке темы «любви к мертвой возлюбленной» в различных национальных традициях, то в первую очередь необходимо заметить, что в облюбовавшем данную тему немецком (Г. Гейне) или американском (Э. По) романтизме (что уже частично наблюдалось и в стихотворении английского поэта Корнуолла) на передний план выходят готические черты «кладбищенской темы» и «тайны гроба роковые», выливающиеся, как правило, в мотивы вампиризма и некрофилии. Пушкин же сознательно стирает в разработке указанной темы все «следы явной патологичности»: «страстный призыв к тени умершей любимой женщины явиться на посмертное любовное свидание с поэтом»²⁹ осуществляется не для того, чтоб изведать тайны гроба или, тем более, упиться извращенным в декадентском духе любовным сладострастием, а для того, чтобы воскресить (в полном смысле этого слова) возлюбленную тень, что в какой-то мере уже предвосхищает национальный вариант философии всеобщего воскрешения Н. Федорова. Именно ситуация любви к мертвой возлюбленной заявляет у Пушкина «обычный, даже неизбежный процесс *воплощения веры*»³⁰, веры в личное бессмертие. Обретаемая поэтом структурно-семантическая модель «необходимости невозможного» закладывает мощные основы национальной поэтической традиции, сказавшейся в творчестве замечательных русских лириков второй половины XIX века.

Обратимся к стихотворению Некрасова «Я посетил твоё кладбище...» (1856), которое, как мы помним, было причислено Н.Г. Чернышевским к «пьесам без тенденции», составляющим самую суть «поэзии сердца». Первоначальная редакция стихотворения датируется 1849 г. Адресат его так и не установлен, однако есть основания предполагать, что любовному роману с А.Я. Панаевой (ставшему основой целого цикла интимной лирики) в биографии Некрасова предшествовала некая любовная история, закончившаяся, по всей видимости, смертью любимой женщины.

Особенность сюжетной композиции рассматриваемого стихотворения – четкое противопоставление двух временных планов (прошлого и настоящего) и двух психологических типов героинь (мертвой возлюбленной и *другой женщины*), символическими чертами которых стали соответственно смех и слезы. Кроме того, в субъектно-семантической структуре лирической пьесы можно проследить разведение двух субъектных форм авторского сознания (одна из них отнесена к прошлому временному плану и потому ограничена в своем этико-познавательном кругозоре, а другая совпадает с позицией собственно автора и отмечена серьезной переоценкой ценностей).

После краткой экспозиции (первое четверостишие) следует развернутая картина воспоминаний (последующие три строфы), маркированная глагольными формами прошедшего времени (*бывало, я думал*). Проявлением внутренней конфликтности становится противопоставление в сюжете *больного и раздраженного ума* героя – *веселому говору* героини. Таким образом, отнесенная к прошлому картина любовных отношений рисует-

²⁸ Кружков Г. «Английская деревенька» Пушкина. С. 206.

²⁹ Благой Д.Д. Социология творчества Пушкина. С. 207.

³⁰ Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. Томск, 1997. С. 259.

ся как проявление неизбежной «прозы» любви, в которой отсутствует взаимопонимание: «Я думал: нет в душе беспечной / Сочувствия душе моей, / И горе в глубине сердечной / Держалось дольше и сильнее...»³¹. Пятое четверостишие, не случайно расположенное в середине лирической композиции, выполняет функцию перехода от воспоминаний прошлого к ситуации в настоящем. В семантическом плане эта переходная часть заявляет тему раскаяния: именно в ней мрачное настроение лирического героя причисляется к ошибкам юности и подвергается нравственному суду. Но полное и убедительное развитие тема совести получает в последующих строфах:

Ты умерла... Смирились грозы...
Другую женщину я знал,
Я поминутно видел слезы
И часто смех твой вспоминал.
Теперь мне дороги и милы
Те грустно прожитые дни, —
Как много нежности и силы
Душевной вызвали они!
Твержу с упреком и тоскою:
«Зачем я не ценил тогда?»
И часто ты передо мною
Стоишь – жива и молода:
Глаза блистают, локон вьется,
Ты говоришь: «Будь веселей!»
И звонкий смех твой отдается
Больше слез в душе моей... (А 153)

Последнее четверостишие, как мы видим, смыкается с экспозиционной частью: знаком кольцевой композиции становится сквозная рифма (ср.: «И образ твой светлей и чище / Рисуется в душе моей» и «И звонкий смех твой отдается / Больше слез в душе моей...»).

Отметим существенную для Некрасовского стихотворения связь с пушкинской традицией. Реминисценция из стихотворения Пушкина «Подруга дней моих суровых...» (ср. у Некрасова: «Подруга трудных, трудных дней») достаточно очевидна. Менее очевидна, хотя и более существенна связь с продолжением элегии «Воспоминание», в котором, как мы помним, впервые у Пушкина появляются «две тени милые», или два ангела-хранителя «с пламенным мечом», стерегущие и мстящие одновременно. Образ мертвой возлюбленной у Некрасова выполняет ту же функцию, что и у Пушкина, а именно – нравственного укора, но в то же время он лишен каких бы то ни было черт трансцендентности (ср.: «И часто ты передо мною / Стоишь – жива и молода»). Ни о каких изрекаемых *мертвым языком тайнах счастья и гроба* у Некрасова не может идти и речи! Все это, конечно, исключает возможность креативного преображения действительности, предполагая развитие лирического сюжета скорее в мелодраматическом модусе художественности.

Принципиально иной – романтической – установки на трагедийное решение темы придерживается Ф.И. Тютчев. В стихотворении «Еще томлюсь тоской желаний...» (1848), написанном в десятилетнюю годовщину смерти первой жены Элеоноры, он уже предвосхищает открытия своей поздней спиритуалистической поэзии сердца: об этом свидетельствуют и «тоска желаний», подчеркнутая троекратным словесным повтором «еще», и стремление лирического субъекта душой воскресить в «сумраке воспоминаний» забытый милый образ, уподобляемый небесной звезде, и своеобразное ощущение вечности, передаваемое семантикой наречных форм «везде, всегда».

Нам уже доводилось отмечать особый эффект «остранения» в лирической новелле Тютчева «Весь день она лежала в забытии...», который роднит ее с парадоксальной

³¹ Некрасов Н.А. Стихотворения 1856 г. М., 1987. С. 152.

формой «записавшего все стенографа» в рассказе «Кроткая» Ф.М. Достоевского³². Условно-фантастическая манера – форма монолога-исповеди мужа перед телом жены, закончившей самоубийством, напоминает также выдержанное в тонах «неистового романтизма» стихотворение А. Григорьева «Вечер душен, ветер воет...» (из цикла «Борьба»)³³.

Проследим более подробно текстуальные совпадения лирического монолога А. Григорьева с повествовательной манерой Достоевского. В первом случае обращает на себя внимание неожиданной резкий переход от объективированной картины к диалогическим формам выражения лирического я (ср.: «Вот с постели поднимают, / Вот кладут на стол... / Руки бледные сжимают / на груди крестом. // Ноги лентою обвили, / А под головой / Две подушки положили / С длинной бахромой. // Вот теперь одни мы снова, / Не услышат нас... / От тебя дождусь ли слова / По душе хоть раз? // Нет! навек сомкнула вежды, / Навсегда нема... / Навсегда! и нет надежды / Мне сойти с ума! // Говори, тебя молю я, / Говори теперь... / Тайну свято сохранию я / До могилы, верь. // Я любил тебя такую / Страстию немой, / Что хоть раз ответа стою... / Сжался надо мной. // Взгляд один, одно лишь слово... / Холоднее льда! / Боязлива и сурова / Так же, как всегда!»³⁴.

Схожая картина наблюдается и в новелле «Кроткая» (курсивом выделены прямые или косвенные переключки с текстом А. Григорьева на фразеологическом уровне): «... Вот пока она здесь – еще все хорошо: подхожу и смотрю поминутно; а унесут завтра и – как же я останусь один? Она теперь в зале на столе, составили два ломберных, а гроб будет завтра, белый, белый гроденапль, а впрочем, не про то... Я все хожу и хочу себе уяснить это. Вот уже шесть часов, как я хочу уяснить и все не соберу в точку мыслей. <...> Слепая, слепая! Мертвая, не слышит! Не знаешь ты, каким бы раем я оградил тебя. Рай был у меня в душе, я бы насадил его кругом тебя! Ну, ты бы меня не любила, – и пусть, ну что же? Все и было бы так, все бы оставалось так. Рассказывала бы только мне, как другу, – вот бы и радовались, и смеялись радостно, глядя друг другу в глаза. <...> О, пусть все, только пусть бы она открыла хоть раз глаза! На одно мгновение, только на одно! взглянула бы на меня, вот как давеча, когда стояла передо мной и давала клятву, что будет верной женой! О, в одном бы взгляде все поняла!»³⁵.

Помимо текстуальных переключек отметим также особую функцию грамматических приемов: обращение к умершей героине идет то во 2-м, то в 3-м лице – в зависимости от установки сознания героя либо на мечту, пробуждаемую сердечной силой, либо на непреложные законы объективной реальности.

Примечательно, что в стихотворении Тютчева «Весь день она лежала в забытии...» форма 3-го лица в обозначении героини также сменяется в последней строфе формой прямого обращения *ты* (ср.: «Любила ты, и так, как ты, любить – / Нет, никому еще не удавалось!»³⁶). Более того, в парадоксальности интонационного строя лирической пьесы просматриваются признаки той формы, которая заключена в непосредственной фиксации мыслей и чувств героя, находящегося в смятении и не успевшего собрать своих мыслей.

³² Подробнее об этом см.: Зырянов О.В. Русская интимная лирика XIX века: Проблемы жанровой эволюции. Екатеринбург, 1998. С. 20–28.

³³ См.: Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997. С. 260–261. Заметим, что основная фабула рассказа «Кроткая» ведется от лица вымышленного литературного персонажа – ростовщика, но восходит к автобиографической ситуации, о чем свидетельствует запись самого Достоевского в записной книжке от 16 апреля 1864 года в связи со смертью его жены М. Д. Исаевой: «Маша лежит на столе. Увижусь ли я с Машей?...» (Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 20. Л., 1980. С. 172). У гроба жены Достоевский переживает трагическую ситуацию, которую он сам обозначил как «я и Маша» и которая становится прообразом сюжетно-психологической коллизии в новелле «Кроткая».

³⁴ Григорьев А.А. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 102–103.

³⁵ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Т. 24. Л., 1982. С. 6, 35. Курсив мой. – О.З. Авторский курсив в цитате заменен выделением полужирным шрифтом.

³⁶ Тютчев Ф.И. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1980. С. 167. Здесь и далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте.

О таком типе героя и свойственной ему манере рассказывания Достоевский очень точно заметил: «Он ходит по своим комнатам и старается осмыслить случившееся, “собрать свои мысли в точку”. Притом это закоренелый ипохондрик, из тех, что говорят сами с собою. Вот он и говорит сам с собой, рассказывает дело, *уясняет* себе его»³⁷.

В стихотворении Тютчева ситуация во многом сходная, но освещение, которое она получает, несколько иное. И связано это в первую очередь с психологическим складом лирического героя. Это уже не эгоцентрическая натура – подпольный парадоксалист в духе Достоевского. «Постоянно Тютчев обнажает кулисы своего лирического романа и делает это великодушно, не в собственную пользу, но в пользу героини. Если он был виноват как действующее лицо, то он исправляет вину как автор – в своем изложении событий, через освещение, которое он им дает»³⁸. Перед самоотверженной любовью женщины герою «больно вспомнить о себе»³⁹. Можно даже сказать следующее: лирическому герою Тютчева удастся «собрать свои мысли в точку», обрести животворящий центр бытия именно в лице дорогой ему женщины.

Ситуация мужа перед гробом жены повторится и в стихотворении Я.П. Полонского «Безумие горя» (1860), посвященном памяти Е.В. Устюжской, умершей в возрасте двадцати лет. Поэт передает в нем непосредственное состояние «безумия горя», безыскусную реакцию на смерть горячо любимой жены. Отметим гипертрофированный характер лирической субъективности, напоминающий балладный колорит стихотворения А. Григорьева. Неслучайно со смертью возлюбленной весь мир рисуется лирическому герою как «громодно-пышный гроб» с приложенным к нему солнечным диском в виде «роскошно золоченной бляхи» и с небом, напоминающим саван. Гротескное изображение уподобляет божий мир «кладбищу, покрытому обломками светил», т. е. могилами. И все потому, что этот мир навсегда оставлен возлюбленной герою – «душой души моей».

Цикл стихотворений Полонского на смерть горячо любимой жены (наряду с «Безумием горя» следует отметить также «Последний вздох»⁴⁰) перекликается с эпилогом «денисьевского» цикла Тютчева, в котором безраздельно господствует «память сердца» и нагнетается атмосфера высокого и утонченного спиритуализма. Доказательством тому служат стихотворения, посвященные памяти Е.А. Денисьевой: насквозь пронизанные сильнейшими токами сердечной памяти, они обращены к прошлому как духовному эквиваленту «живой жизни». Прошлое — это то единственное, что объединяет лирического героя Тютчева и его умершую возлюбленную, та исключительная ценность, не потерявшая своей силы и в настоящий момент и определяющая весь строй мыслей и чувств проникновенного лирического монолога-исповеди (ср.: «О Господи, дай жгучего страданья / И мертвенность души моей рассей: / Ты взял *ее*, но муку вспоминанья, / Живую муку мне оставь по ней...») (С. 171). Несомненно, все это сближает стихотворения, посвященные памяти Е.А. Денисьевой, с ценностным кругозором элегии – самого одухотворенного жанра романтической

³⁷ Достоевский Ф.М. Собр. соч. Т. 24. С. 5.

³⁸ Берковский Н.Я. О русской литературе: Сб. ст. Л., 1985. С. 195.

³⁹ Объективация женского образа сопряжена в лирике Тютчева, как правило, с устранением лирического героя из сюжета. См. об этом: Дарвин М.Н. К проблеме героя в любовной лирике Тютчева: («Я помню время золотое...») // Филол. науки. 1981. № 3 С. 70–72.

⁴⁰ Показателен отзыв Полонского о творческой истории стихотворения «Безумие горя»: «Отчего, когда я потерял первую жену мою, – я ничего не мог писать – и никак не смог бы воспеть свое горе? Отчего? Оттого, что чувство перевешивало ум, и я мог написать “Безумие горя” только тогда, когда все душевные силы мои пришли в равновесие, то есть когда мой разум настолько же владел моим горем, – насколько мое горе владело разумом <...> Я уже знал, что пишу, знал, где начать и где кончить...» (Полонский Я.П. Лирика. Проза. М., 1984. С. 595). Еще в большей степени эти слова можно было бы отнести к «Последнему вздоху», который писался через четыре года после смерти жены поэта. Стихотворение 1864 года так же, как и «Безумие горя», отличается необыкновенной трагической силой и лирической проникновенностью, но место традиционного элегического размера (вольного ямба) в нем занимает кольцовский пятистопник, и сама ситуация смерти возлюбленной облекается в гармоническую (хотя и внутренне конфликтную) форму музыкального романса.

Примечательна композиционная организация стихотворения «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.»: стансовая структура и система рефренных концовок (совсем как в «Заклинании» Пушкина), а также равномерное чередование в каждой строфе объективно-повествовательного «хода» сюжета и непосредственных излияний лирического я. Драматическая динамика художественного целого может быть описана следующим образом: чем больше *ты* (адресат лирических воззваний) освобождается от своей земной природы и переходит из *друга* в *ангела*, тем надрывнее и безнадежнее желание лирического я, тем настоятельнее и несбыточнее его поиск гармонии. В прямых обращениях к «другу» и «ангелу» проступает точка зрения лирического субъекта, выявляется его дерзновенное устремление к земной встрече с умершей возлюбленной. Несмотря на объективные законы человеческого существования лирический субъект у Тютчева оказывается верен «модели необходимости невозможного»: его ирреальные призывы заставляют вспомнить интонации пушкинского «Заклинания». Заключительный вопрос последней строфы («Ангел мой, где б души ни витали, / Ангел мой, ты видишь ли меня?») уже напрямую соотносится с финалом «прощального» стихотворения Пушкина: те же мучительные сомнения (ср.: «О, если правда...»; «Не для того, что иногда / сомненьем мучусь...») и та же несокрушимая цельность чувства, отвергающая власть рассудочной рефлексии (ср.: «...но, тоскуя, / Хочу сказать, что все люблю я, / Что все я твой: сюда, сюда!», 3, 182).

Образец элегической медитации, производящий в то же время эффект новеллистического развития действия, представляет собой стихотворение «Опять стою я над Невой...» (1868). Конкретная психологическая сцена получает здесь объективное освещение с точки зрения реального героя-«наблюдателя».

Опять стою я над Невой,
И снова, как в былые годы,
Смотрю и я, как бы живой,
На эти дремлющие воды.

Нет искр в небесной синеве,
Все стихло в бледном обаянье,
Лишь по задумчивой Неве
Струится лунное сиянье.

Во сне ль все это снится мне,
Или гляжу я в самом деле,
На что при этой же луне
С тобой живые мы глядели? (С. 193–194)

Обращает на себя внимание, что сцена разворачивается на фоне детально выписанного ночного пейзажа, причем пейзажа не условно-поэтического, а предметно и психологически индивидуализированного. Особое значение в картине ночного пейзажа отводится *этой же луне*, *этой равнодушной природе*, которая вечна и неизменна в своем *бледном обаянье* и на фоне которой еще резче и драматичнее проявляется динамика человеческих судеб. В подобном контрасте нельзя не усмотреть противопоставление “бездушного и бесстрастного” мира – человеку, обреченному на вечное одиночество»⁴¹.

Сохраняя психологическую конкретность и предметную «вещность», картина ночной природы вместе с тем приобретает и глубоко символический смысл. В сущности, в рассматриваемом стихотворении Тютчев осваивает мифологическую ситуацию (нечто подобное наблюдалось и в пушкинском «Заклинании»), воскрешает архаическое представление о царстве мертвых. Создается такое впечатление, что лирический герой стоит уже не над Невой, а на берегу подземной реки Стикс. Потенциальное «небытие» героя (ср.: «И я, как бы живой») подготавливает его возможное объединение с умершей возлюб-

⁴¹ Петрова И.В. Любовная лирика Тютчева 1850–1860-х годов. «Денисьевский цикл» // Учен. зап. Магнитогор. пед. ин-та. Вып. 15 (2). Магнитогорск, 1963. С. 106.

ленной, чем объясняется и «парадоксальная ситуация прямой речи мертвеца»⁴². Подобный эффект уже был отчасти запрограммирован в стихотворении «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.» в знаменательной формуле, с которой лирический герой обращался к мертвой возлюбленной: «Вот тот мир, где жили мы с тобою». Грамматический строй приведенной фразы «приписывает „я“ и „ты“ общую – внешнюю – точку зрения по отношению к миру»⁴³. Но следует все-таки специально оговорить, что отмеченный мистический смысл только «просвечивает» сквозь реально-психологическую драму. Единственное объяснение семантической позиции *мы*, остающееся в пределах логики земного существования, — это «мы с тобой живые». Лирическое действие в «новеллах-воспоминаниях» (термин П.Е. Бухаркина) протекает у Тютчева во времени — баснословном и мифическом, которое остается единственным напоминанием общей для лирического героя и его возлюбленной «живой жизни».

К концу века на место единичных лирических стихотворений (взятых как в автономном варианте, так и в составе циклов) в русской поэтической традиции заступают большие лирические контексты, разрабатывающие ситуацию любви к мертвой возлюбленной. Один из таких несобранных циклов принадлежит перу С.Я. Надсона и посвящен памяти Н. Д. Дешевой, сестры товарища поэта по военной гимназии, скончавшейся от чахотки 13 марта 1879 г. К этому циклу следует отнести следующие стихотворения 1879–1881 гг.: «Над свежей могилой», «Два горя», «Наедине», «Спи спокойно, моя дорогая...», «Где ты? Ты слышишь ли это рыданье...», «В тине житейских волнений...», «Как белым саваном, покрытая снегами...». Разнообразен их жанровый состав: это и традиционная элегия, и драматизированная сцена, и стихотворная новелла.

Но настоящим шедевром русской интимной лирики в плане освоения ситуации любви к мертвой возлюбленной следует признать лазичевский цикл А.А. Фета (стихотворения «Старые письма», «Томительно-призывно и напрасно...», «Ты отстрадала, я еще страдаю...», «Alter ego», «В тиши и мраке таинственной ночи...», «Долго снились мне вопли рыданий твоих...», «Нет, я не изменил. До старости глубокой...», «Светил нам день, будя огонь в крови...»). Данный несобранный цикл, который вполне обоснованно соперничает с денисьевским циклом Тютчева, в основном создавался Фетом в глубокой старости, преимущественно в 1870–1880-х гг., и представляет собой своеобразный (пусть и запоздалый) венок на могилу первой и, можно сказать, единственной любви поэта – Марии Лазич⁴⁴. В плане сравнительной характеристики фетовского и тютчевского циклов важно отметить следующее: если состояние лирического героя у Тютчева после смерти Е.А. Денисьевой оценивается как «страдальческий застой» и «тупая тоска», а «жгучее страданье» и «живая боль» воспоминания мыслятся как нечто желаемое, но трудно достижимое, то в цикле Фета, напротив, состояние лирического героя отмечено чертами торжественной героики и возвышенного драматизма. Поэт в одном случае может признаться: «Я пронесу твой свет чрез жизнь земную; / Он мой, – и с ним двойное бытие / Вручила ты, и я, я торжествую / Хотя на миг бессмертие твое»⁴⁵. Но в следующем же стихотворении из цикла «Элегии и думы» (вошедшего все в тот же первый выпуск «Вечерних огней») Фет позволяет себе, казалось бы, прямо противоположное заключение: «Очей тех нет, – и мне не страшны гробы, / Завидно мне безмолвие твое, / И не судя ни глупости, ни злобы, / Скорей, скорей в твое небытие» (с. 10). Рифмующиеся финалы обоих стихотворений не могут быть признаны случайными: несмотря на кажущуюся

⁴² Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. С. 558.

⁴³ Там же. С. 181.

⁴⁴ Обстоятельства смерти М. Лазич покрыты завесой тайны и позволяют усматривать в них замаскированное самоубийство. Но, как бы там ни было, именно «после трагической кончины Марии Лазич к нему (Фету. – О.З.) в полной мере приходит осознание любви. Любви неповторимой и единственной» (Маймин Е.А. Афанасий Афанасьевич Фет. М., 1989. С. 37).

⁴⁵ Фет А.А. Вечерние огни. М., 1979. С. 90.

щуюся контрастность их объединяет именно *патетическое* решение темы любви к мертвой возлюбленной. Заметим, что это уже не святая меланхолия в христианском духе Жуковского и даже не креативная мечта, отлитая в форму известной нам «модели необходимости невозможного», но именно полная и самовластная уверенность лирического я в своем метафизическом первородстве: «Но я иду по шаткой пене моря / Отважною, нетонущей ногой» (с. 9); «И я знаю, взглянувши на звезды порой, / Что взирали на них мы как боги с тобой» (с. 11).

Оценивая интимную лирику Фета, Д.Д. Благой предложил противопоставить ее по линии «гармонического соединения противоположностей» (радости и страдания, счастья и муки) – «остро конфликтному характеру этих противоречий» в лирике Тютчева⁴⁶. Однако думается, что именно патетическая природа резко отличает мироощущение фетовского человека. В эмоционально-психологическом плане патетическое предполагает напряженно страстный, экстатический характер звучания, а в системе эстетических категорий предстает как определенный аспект драматического и обнаруживает прямые связи с героическим и трагическим⁴⁷.

Наверное, самым тютчевским стихотворением в лазичевском цикле следует признать лирическую пьесу «Долго снились мне вопли рыданий твоих...» (1886). Именно в ней появляется столь характерный для мироотношения Тютчева (достаточно вспомнить хотя бы его лирический мини-цикл «Не говори: меня он, как и прежде, любит...» и «Не тревожь меня укором справедливой...») образ «несчастливого палача».

Долго снились мне вопли рыданий твоих:
То был голос обиды, бессилия плач;
Долго, долго мне снился тот радостный миг,
Как тебя умолил я – несчастный палач.

Проходили года, мы умели любить,
Расцветала улыбка, грустила печаль;
Проносились года, – и пришлось уходить:
Уносило меня в неизвестную даль.

Подала ты мне руку, спросила: «Идешь?»
Чуть в глазах я заметил две капельки слез;
Эти искры в глазах и холодную дрожь
Я в бессонные ночи навек перенес (С. 272).

Бросается в глаза достаточно редкая, если вообще не уникальная, для Фета особенность лирического сюжетосложения: «момент лирической концентрации» (термин Т.Н. Сильман) вмещает в себя, казалось бы, всю перспективу пережитой любовно-биографической драмы. Однако создающаяся при этом иллюзия новеллистического развития сюжета не формирует, как, например, в лирических новеллах Тютчева, «подобие трехмерного мира» или «эпического, прозаического пространства»⁴⁸, а поддерживается исключительно прихотливой и болезненно-субъективной логикой ассоциаций.

И еще об одной особенности фетовского стихотворения. Известный литературный критик Н.Н. Страхов в письме к поэту от 6 мая 1886 г. недоумевал по поводу одной, как ему казалось, семантической несогласованности в тексте: «...Как умолил тебя несчастный твой палач, – это еще доступно; но для кого это можно назвать радостною минутой? Если для палача, то он, значит, не был еще палачом, не сознавал себя палачом, а разве лишь сатиром»⁴⁹. На этом замечании критика стоит остановиться особо, ибо оно может вывести нас на размышления о доминирующем пафосе и важнейшей черте субъектной организации данной лирической пьесы.

⁴⁶ Фет А.А. Вечерние огни. С. 607.

⁴⁷ См.: Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А.А. Беляева и др. М., 1989. С. 251.

⁴⁸ Гинзбург Л.Я. О старом и новом: Статьи и очерки. Л., 1982. С. 26.

⁴⁹ Цит. по: Фет А.А. Вечерние огни. С. 718.

Парадоксальность поэтических формул Фета, доходящая подчас до оксюморонности (например, *несчастный палач*), дает о себе знать и в отношении словосочетания *радостный миг* (если учесть, что речь идет о миге поистине *убийственной* страсти, повлекшем за собой трагические последствия).

Обнаружившееся противоречие получает свое объяснение в субъектной структуре авторского сознания. В ней следует выделять наряду с позицией собственно автора, обусловливающей основную тональность скорбно-возвышенного лирического монолога и оценивающей любовную ситуацию в прошлом с точки зрения позднего трагического опыта, еще и позицию лирического я в условиях непосредственно протекающей бытийной драмы. Именно здесь, как нам кажется, истоки того «двойного» зрения лирического поэта, совмещающего запоздалые раскаянья и муки совестного суда с блаженно-экстатическим пафосом, который более свойствен не столько трагическому герою, сколько герою-сатиру (если вспомнить отзыв Н.Н. Страхова).

В подтверждение только что отмеченной сложной структуры авторского сознания в лазичевском цикле Фета можно найти еще один характерный пример, в котором субъектные формы достаточно строго разведены по разным временным планам: с одной стороны, слепое младенческое прошлое (что подчеркнуто символическим образом дня), а с другой – трагедия любви и запоздалые муки прозрения (идущие под знаком сгущающихся сумерек ночи).

Светил нам день, будя огонь в крови...
 Прекрасная, восторгов ты искала
 И о своей несбыточной любви
 Младенчески мне тайны поверяла.
 Как мог, слепец, я не видеть тогда,
 Что жизни ночь над нами лишь стукнется,
 Твоя душа, красы твоей звезда,
 Передо мной, умчавшись, загорится.
 И, разлучась навеки, мы пойдем,
 Что счастья взрыв мы промолчали оба
 И что вздыхать обоим нам по нем,
 Хоть будем врознь стоять у двери гроба (С. 280)

Данное стихотворение – своего рода ключ ко всему лазичевскому циклу, разгадка воплощенной в нем драматической концепции времени. Наблюдается это особенно остро на стыке двух пафосов – наивно-идиллического блаженства незнания (с несбыточными мечтами любви и младенческими тайнами) и трагического прозрения, пусть и запоздалого (ср.: «И, разлучась навеки, мы *пойдем*...»)⁵⁰.

Смерть возлюбленной в таком случае становится причиной невозможности для обоих героев земного счастья любви, но никак не препятствием для их вечного томления духа. Отсюда у Фета и преодолевающий трагическую неизбежность смерти образ души умершей возлюбленной, приравненный к символу загоревшейся звезды (ср.: «красы твоей звезда»).

В контексте цикла этот существенный для обрисовки образа героини мотив света может принимать очертания и «чистого луча», и «родного отблеска» очей. Но функцио-

⁵⁰ Но и здесь при желании может быть усмотрена связь с Тютчевым: имеется в виду стихотворение «С какой негой, с какой тоской влюбленный...» (1839), обращенное к будущей второй жене поэта – Эрнестине Пфеффель. Блаженному неведению прошлого, принципиальному игнорированию драмы жизни, нашедшим воплощение в идиллическом пафосе, Тютчев противопоставляет трагический надрыв последней строфы, связанный с мотивом смерти первой жены Элеоноры: «А днесь... О, если бы тогда тебе приснилось, / Что будущность для нас обоих берегла... / Как узавленная, ты б с воплем пробудилась – / Иль в сон иной бы перешла» (с. 98).

нальная его нагрузка остается одна и та же: как признается сам поэт, «я пронесу твой свет чрез жизнь земную». И в земной жизни и даже после смерти лирический герой Фета обречен на вечный союз с душой умершей возлюбленной. Провозглашаемое поэтом патетическое решение темы любви предполагает в ходе мучительной борьбы обретение кровного родства душ и бессмертия, не признающего над собой власти даже Страшного суда:

Та трава, что вдали на могиле твоей,
Здесь на сердце, чем старе оно, тем свежей,
И я знаю, взглянувши на звезды порой,
Что взирали на них мы как боги с тобой.
У любви есть слова, те слова не умрут.
Нас с тобой ожидает особенный суд;
Он сумеет нас сразу в толпе различить,
И мы вместе придем, нас нельзя разлучить (с. 11).

В заключение постараемся подвести некоторые итоги.

Прослеженная нами в русской поэтической традиции ситуация любви к мертвой возлюбленной предстает, как правило, в двух основных видах: в форме либо литературного вымысла, либо (что отличается явным количественным перевесом) психологически достоверной биографической драмы. Причем отдельные (как правило, единичные) отклики на смерть возлюбленной, имеющие автономный статус или оформленные в составе большого лирического контекста, сменяются к концу века характерными *посмертными* циклами-венками, что наглядно демонстрирует лирика Надсона и Фета.

Осваиваемая русскими поэтами ситуация трагической любви в высшей степени актуализирует *конфликт ума и сердца*, который получает также двоякое разрешение: условно говоря, либо в пользу ума (просветительская установка Тредиаковского, а позднее — и Некрасова с его ориентацией на «поэзию» любви как некий идеал человеческих отношений), либо в пользу сердца (открытый драматизм Державина и Полонского, стремление к гармонизации и «высота изживания скорби» у Жуковского, героико-патетическое решение темы у Фета, освоение «модели необходимости невозможного» у Пушкина, А. Григорьева и Тютчева).

Но среди многочисленных форм воплощения ситуации любви к мертвой возлюбленной именно идущую от Пушкина «модель необходимости невозможного» следует признать в качестве эталонной для всей русской поэтической традиции.